

prijevod

monika faber

o nestanku stvari iz fotografije 1991.*

1. FOTOGRAFIJA I APSTRAKCIJA

“Za početak predlažem organizaciju izložbe s temom o apstraktnoj fotografiji. U uvjetima za sudjelovanje treba stajati da neće biti prihvaćen nijedan rad u kojemu zanimanje za predmet slike prevladava nad osjećajem za neobične aspekte. Od primarne je važnosti osjećaj za formu i strukturu, a od sudionika se očekuje da iskoriste ovu prigodu kako bi izrazili potisnutu i neočekivanu originalnost.”¹

Godine 1916., kada je Alvin Langdon Coburn iznio ovaj prijedlog, apstrakcija je bila uvriježena riječ u krugovima umjetnika koji su se ubrajali u avangardu. Pa što je onda moglo biti logičnije nego primijeniti je i na fotografiju? Ipak, začuli su se prigovori - a čuju se još i danas - da su upravo naturalističke mogućnosti preslikavanja, koje ima fotografija, oslobodile slikarstvo od te zadaće i omogućile stvaranje nepredmetnih slika. Od samog izuma tog tehnološkog medija njegovo obilježje detalja i središnja perspektiva, kao i prividna objektivnost proizvodnog postupka, istodobno su govorili za i protiv toga da se fotografiji osigura mjesto među likovnim umjetnostima. Međutim, unatoč tomu što postoje teorijski, a dijelom

i praktički dokazi za to da se slikarstvo (od post-impresionizma, a prije svega od 1910. godine) nikako ne bi moglo osloboditi reprodukcije predmeta bez postojanja fotografskih slika, također je izvjesno da su oni fotografi koji su željeli 'umjetnički' primijeniti svoj medij, isto tako reagirali na onovremeno slikarstvo, i to otprilike od 1890. godine nadalje, tako što su koristili manje detalja i naglašavali subjektivne mogućnosti fotografske kompozicije. U određenom su smislu piktoralistički fotografi s prijeloma stoljeća koristili svoj medij apstraktno: njihovo zanimanje za predmet često je bilo zasjenjeno zanimanjem za određeni način stvaranja kompozicije - portreti postaju neprepoznatljivi, krajolici gotovo plošni, a prikazi sjena praktički sami sebi svrhom:

“Malo će toga preostati ako u nekoj slici ostavimo samo ono što je umjetnik stvorio iz sebe samoga. Ako tu činjenicu želimo primijeniti kao temeljni ispit za fotografsku sliku, onda iz cjelokupnog dojma slike moramo izdvojiti sve ugodne dojmove i sjećanja koji potječu iz oštrog i razgovjetnog prikaza drveća, kuća, planina i voda; upravo je ta razlika ono što umjetnik može istaknuti kao vlastiti doprinos dojmu koji slika ostavlja. Ta razlika može biti vrlo malena ili jed-

naka nuli. Ali i ta nula ili to vrlo malo bit će doprinos dojmu koji ostavljaju njegove slike, onakve kakve stvara tipičan ili pak “modern” fotograf, kako ću u nedostatku bolje oznake nazvati onoga tko radi postizanja dubljeg i 'umjetničkijeg' dojma dijelom samo naznačuje svoje predmete, umjesto da ih prikaže oštro i razgovjetno.”²

Horsley Hinton je 1893. godine definirao ono što uglavnom zanima 'umjetničkog fotografa': kako prikazati “subjektivnu sliku percepcije”³ kroz 'objektivno' gledanu fotografsku sliku pomoću većih ili manjih 'korektura', dakle manualnih intervencija u proces njezina nastanka. Svrha takvog postupka nije samo u približavanju fotografske kompozicije slikarstvu i grafici, već i u ispunjenju želje koja se može općenito zamijetiti u umjetnosti toga vremena: “Istina takve slike jest unutrašnja istina.” (1895.)⁴

Sve te manipulacije umjetničkih fotografa udaljavaju se, doduše, od vanjske referencijalnosti prirodnog predloška, koja se sada doživljava kao slučajna, ali je zato odmah zamjenjuju nastojanjem da izraze 'unutrašnje' procese, osjećaje i atmosferu. Međutim, Coburn već 1916. prevladava težnju za takvom 'subjektivnošću' slike. On se želi “odvažiti na nešto svježije, nešto što

još nije isprobano [...] i fotografirati bez razmišljanja o emotivnim asocijacijama”⁵ te se time priklanja skupini umjetnika ruske avangarde koji u to vrijeme počinju izbacivati vanjsku i unutrašnju referenciju iz slikarstva i baviti se istraživanjem mogućnosti materijala. Tu nalazimo osnove one apstrakcije koja će u idućih dvadeset godina postati predmetom eksperimentalnog slikarstva i također velikog dijela eksperimentalne fotografije: umjesto 'prirode' kao polazne točke, koju je moguće više ili manje 'otuditi', sada predmetom ispitivanja postaje sam medij i njegove imanentne mogućnosti. Osim konstruktivista, dvadesetih će godina prije svega Bauhaus postati središte daljnjeg razvoja takvih ideja. Ondje je podučavao - uz druge važne umjetnike, László Moholy-Nagy, čije su teorije na području fotografije bile presudne te su odredile smjernice za budućnost. Njegovi opsežni eksperimenti i promišljanja o mogućnostima fotografije “u proširenju prikazivanja prirode i primjeni svjetlosti kao sredstva oblikovanja”⁶ rezultirali su novim usporedbama slikarstva i fotografije: za njega je jedan od ciljeva nadomještanje pigmenta svjetlošću, koja je najprikladnija kao sredstvo i predstavlja najbolji preduvjet za “objektivnu, apstraktnu” kompoziciju:

“Istraživanja, eksperimenti i teorije o boji i svjetlosti, apstraktne fotografije - sve je to još daleko previše fragmentarno i izolirano, ali pokazuje smjer za budućnost, iako još ne može dati točnu predodžbu o onome što će u budućnosti biti moguće. Ipak, već sada se u tim nastojanjima može naslutiti rezultat: jasna spoznaja o tome da je učinkovitost optičkog umjetničkog djela, ako stavimo na stranu sve individualne emocije i sasvim subjektivno stajalište promatrača, određena objektivnim čimbenicima: čimbenicima koji su uvjetovani materijalnim svojstvima optičkih sredstava izražavanja.”⁷ (1935.)

2. APSTRAKCIJA IZMEĐU SUBJEKTIVNOSTI I OBJEKTIVNOSTI, IZMEĐU KONSTRUKCIJE I DESTRUKCIJE

Od njihovih početaka između piktoralizma i Bauhauusa, koje smo ovdje skicirali, apstraktne se tendencije u fotografiji mogu pratiti s određenim kontinuitetom. Ali kao što nije došlo do zamjene predmetnog slikarstva apstraktnim (kakvu je navijestio Kandinsky), tako bi se i slična prognoza za fotografiju pokazala potpuno besmislenom. Dodu-

še, kao što je slučaj i sa svim drugim dvodimenzionalnim umjetničkim postupcima, reproduktivna narav fotografije ne odražava se na njezinoj površini i obujmu; nikakva materija, gustoća ni struktura ne odgovaraju nekom vanjskom svijetu ako se on ne premosti referencijalno, što je uobičajeno: tragovima svjetlosti koju predmeti reflektiraju. Međutim, fotografiji se, kao nijednom drugom mediju prije nje - a i poslije se to događa samo tehnološkim, dakle slično strukturiranim medijima kao što su film, televizija itd. - prisilno nameće reprodukcija stvarnosti, koja za mnoge od najvažnijih teoretičara - Rolanda Barthesa, na primjer - isključuje sve druge mogućnosti primjene:

“Ta prisila (nema fotografije bez nečega ili nekoga) tjera FOTOGRAFIJU u neumjereni nered stvari - svih stvari ovoga svijeta: zašto izabrati (fotografirati) baš ovaj predmet ili ovaj trenutak, a ne radije neki drugi? [...] Bez obzira na to što neka fotografija pokazuje oku i na koji način, ona uvijek ostaje nevidljiva: jer nije fotografija ono što vidimo. [...] Noema FOTOGRAFIJE sasvim je banalna i nema nikakvu dubinu: 'Tako se dogodilo.’”⁸

Svaka interpretacija apstraktnih fotografija crpi svoje argumente upravo iz tog stajališta:

“Fotografije mogu prenositi iritacije i provokativne tendencije u onoj mjeri u kojoj se pojam fotografije apriorno poistovjećuje s dokumentacijom. Specifična narav eksperimentalno proizvedene fotografske slike poništava to poistovjećivanje i također neutralizira sve prateće parametre, kao što su masovna raspoloživost i mehanizirana, jednoobrazna proizvodnja.”⁹

Od dvadesetih godina nadalje vrlo raznovrsni fotografi ističu potrebu za stvaranjem 'autonomnih' fotografija, u kojima će se ukinuti veze između predloška i fotografske slike. Već na prvi pogled se vidi da je popis apstraktnih fotografija autora kao što su László Moholy-Nagy, Man Ray, Artür Harfaux, Jaromír Funke, Milos Korecek, Aaron Siskind ili Gottfried Jäger jednako heterogen kao i svaki proizvoljni izbor iz apstraktnog slikarstva istog razdoblja. Analiza različitih metoda pojedinih fotografa čak znatno pojačava taj dojam.

Najvažnije polazište cjelokupne eksperimentalne fotografije bio je fotogram, fotografija proizvedena bez fotoaparata. Fotogram, doduše, nije bio izum 20. stoljeća, budući da je postojao isto toliko dugo kao i tehnika fotoaparata, ali je dvadesetih godi-

na iznova postao aktualan. Sada se s jedne strane javlja kao 'oličenje' fotografskog stvaranja: svjetlost sama crta slike, bez zaobilaznog loma u optičkoj leći, budući da fotopapir potamni svugdje gdje ne naide na predmet. S druge strane, ova tehnika isključuje čitav niz atributa koji su 'tipični' za fotografiju: reprodukciju površinskih struktura, iluziju prostornih odnosa i mjerila pomoću središnje perspektive itd. Ta je tehnika fascinirala umjetnike najrazličitijih stajališta te su jednako heterogeni i fotogrami koji su nastali u razdoblju između dva svjetska rata. Dok dadaisti stvaraju prvenstveno 'predmetne kolaže', Moholy-Nagy i njegovi kolege često 'konstruiraju' geometrijski apstraktne kompozicije u kojima su predmeti koje polažu na fotoosjetljivi papir uglavnom vlastoručno napravljeni. Nadrealiste zanima velika uloga slučaja u proizvodnji fotograma, budući da to odgovara njihovim zahtjevima za 'automatizmom'. Ipak, ne može se zanicati da u metodi kojom su predmeti položani na papir nije bila sasvim isključena ljudska ruka, pa prema tome ni um. Stoga je sasvim logično da su se nadrealistički umjetnici ubrzo počeli baviti daljnjim razvojem tehnike. Tako je, na primjer, Artür Harfaux padom svjetlosti na fotoosjetljivi papir upravljao samo pokretom svjetiljke, dok je Vane Bor eksperimentirao s raspodjelom tekućina. Stopljene sjene i neprepoznatljivi uzorci učinili su da fotogram doista djeluje sasvim apstraktno.

Kod fotograma se sve kompozicije temelje na materijalnim svojstvima fotoosjetljivog papira: brzina kojom se odvija kemijski proces (tako je Moholy-Nagy, na primjer, u početku upotrebljavao puno 'sporiji' papir nego Man Ray i zbog toga je na njega mogao drugačije utjecati), skala nijansi sive, sjajna ili mat površina. Nadrealisti su se nastavili baviti materijalnim karakterom slike, što je pobudilo i zanimanje za mogućnosti negativa. Tu umjetnike nije toliko zanimalo pad svjetlosti (opcija koja će, kao i mnogi drugi problemi 'načeti' u međuratnom razdoblju, tek šezdesetih godina doživjeti preporod) u smislu mehaničke manipulacije filmskim materijalom. Osnovni princip tih eksperimenata, unatoč primjenama raznih metoda, uvijek se sastojao u oštećivanju ili promjeni sloja želatine. Pri umnožavanju tako obrađenog negativa nepredvidljivi tragovi razornog procesa 'prekrili' bi izvornu sliku i time uništili referenciju na 'stvarni' predložak: “Za nas je osobito zanimljiv aspekt tih radova to što su oblikovani

dvostrukom imaginacijom. Radi se, naime, o interakciji s imaginirajućom imaginacijom umjetnika, a također i s inherentnom imaginacijom materijala. To dvostruko djelovanje opredmećuje se u umjetnikovu postupku koji bismo mogli nazvati alkemičarskim, utoliko ukoliko je alkemija potraga za novim materijalima u njihovu čistom obliku”, sažima Regine Refaust 1942. godine, nabrojivši tri elementa iz kojih proizlazi “kompozicija tog poetskog fenomena”: to su materijal, slučaj i umjetnik. “Uloga umjetnika sastoji se u tome da određuje stupanj transformacije zaustavljajući je u onom trenutku u kojemu je nastala slika koja je u skladu s njegovom imaginirajućom imaginacijom.”¹⁰

Ti eksperimenti s materijalnošću fotografije, intervencije koje se događaju isključivo na površini te određuju oblikovanje slike, nisu ni kod suvremenika naišli isključivo na odobravanje:

“U ovo vrijeme Nove predmetnosti i reklamne fotografije crnobijeli fotogram još je u punom procvatu, ali ga neki umjetnici smatraju već odavno iscrpljenim. Zato je u godinama oko 1926. crno bijela fotografska poezija dobila novo pojačanje i to u vidu apstraktno fotografije. Ta oznaka, doduše, nije sasvim ispravna, ali se uvriježila jer barem djelomično opisuje program. Ne radi se tu o običnoj realnosti, već o stvarnosti koja se fotografiranjem izdiže iznad tjelesne stvarnosti i počinje živjeti novim životom, vlastitim životom na gotovoj fotografiji. Time nastaje nova fotografska stvarnost, za koju je konstruirani predložak samo izlika za fotografiranje. Za razliku od fotograma, to je čisto fotografska tehnika, koja ne odbacuje ni fotoaparati ni objektivi i koja svoje opravdanje nalazi u fotografskim postupcima. Tu se, dakle, ne radi o fotografskom primitivizmu fotograma, koji se distancira od tehnologije, već naprotiv, o pravoj fotografiji, koja na fotografski način traži i nalazi vrhunske mogućnosti fotografski dostupne crnobijele skale. [...] Ta je fotografija također sama sebi svrhom, budući da traži čaroliju u čistoći uravnotežene i odmjerene kompozicije, strastveno uranjajući u transformaciju oblika, svjetlosti, površina i vrijednosti.”¹¹ (Jaromír Funke, 1940.)

Slično kao Francis Bruguière, češki je fotograf vlastoručno pravio konstrukcije namijenjene fotografiranju koje su, prije svega zbog svojeg specifičnog i tajanstvenog osvjetljenja, djelovale sasvim apstraktno. Međutim, u svojem tekstu *Od fotograma do emocije* Funke kaže sljedeće:

“Od ovakvog shvaćanja fotografije samo je malen korak do potrage za fantastičnim elementima u samoj prirodi. Razno- like sjene stvaraju čudnovate krivulje i uzorke na višestruko razlomljenim površinama koji fotografskim načinom gledanja postaju samostalna fotografija, neovisna o slikovnom predlošku. Samorazumljivo je da je stvarnost preduvjet za tu vrstu fotografije, ali fotografski nastala slika zapravo nema više veze sa stvarnošću, budući da se takvom fotografskom obradom stvarnost transformira i na neki način preispituje.”¹²

Budući da potječe iz sredine konstruktivističkih umjetnika, Funke ističe formalna svojstva izabranih isječaka stvarnosti, “čudnovate krivulje i uzorke” koji na slici mogu zaživjeti vlastitim životom i udovoljiti formalnim zahtjevima fotografa koji razmišlja piktoralno. Sasvim je drugačiji postupak onih fotografa koji, doduše, također smatraju da su njihove slikovne predodžbe ostvarene u jedva prepoznatljivom isječku stvarnosti, ali ih ne zanimaju toliko formalna svojstva ili konstrukcija slike, već prije stvaranje ekvivalenata za osjećaje i atmosferu. Kao primjer za to stajalište u fotografiji, koje se nadovezuje na Alfreda Stieglitza, navest ćemo američke fotografe Aarona Siskinda i Minora Whitea:

“Kada snimam neku fotografiju, želim stvoriti nešto sasvim novo, nešto što je samo po sebi savršeno i samodostatno i čija je temeljna značajka red - za razliku od vanjskog svijeta događanja i djelovanja, svijeta u neprestanoj mijeni i trajnoj zbrci. Predmetno je samo polazišna točka za osobnu ispovijed [...] Ono je u određenom smislu sadržano u slici: naposljetku, radi se o direktnom fotografskom snimku objekta. Međutim, ono često postaje neprepoznatljivo, budući da je izdvojeno iz svojeg uobičajenog okoliša i time dobiva novo estetsko i simboličko značenje.” (1959.)¹³

“Najprije sam bio obdaren sretnim slučajnostima; zatim sam naučio kako da ih sam prizovem tako što sam promatrao neku sliku sve dok nisam spoznao što ona još jest. Takvo promatranje vodi ispod površine i to tako duboko da sam jednom mogao utvrditi: 'Stvaralačko fotografiranje uvjetovano je vjerovanjem da izvanjsko otkriva ono unutrašnje.' Time sam želio reći da fotografirana površina nužno otkriva bit neke stvari, mjesta, čovjeka ili situacije. U međuvremenu sam spoznao da je i suprotno istina: slike stijena, vode, ruku, oguljene boje ili istrošenih ograda

sposobne su odraziti moje vlastito stanje duha.” (1954.)¹⁴

Umjesto da traže slike u vlastitoj unutrašnjosti, za čiju bi realizaciju fotografija bila takoreći pomoćno sredstvo kao kist ili riječ, neki su se fotografi krajem pedesetih godina dali u potragu za slikama 'unutar' fotografije. Tražili su umjetničku supstanciju tehnologije i obznanili svijetu 'generativnu' fotografiju.

“Ona traži unutrašnje slike fotografije, njezina aparata i njezine tehnologije - a ne slike uvjetovane psihom fotografa [...] i nastoji razviti 'objektivne' kriterije, što dolazi do izražaja u metodičkom postupku i radu na osnovi serijske tehnike i programa [...]. Generativna je fotografija istodobno neka vrsta 'konkretne fotografije' zato što njezini znakovi nisu drugo do naznake; oni nisu ni preslike ni simboli. Paralelni su pojmovi generativna kompjuterska grafika i generativni crtež, koji su također izraz logički utemeljenih, pa čak i kompjuterski zasnovanih stvaralačkih procesa.”¹⁵

3. APSTRAKCIJA I KRITIKA MEDIJA

Nakon vjerovanja u mogućnost kreativnog pojedinca ili pak aparata koji programira kreativan pojedinac da bi proizveo 'unutrašnje' slike, krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina slijedilo je skeptično stajalište prema tome mediju. Ugo Mulas, kojemu pripada središnje mjesto u kritici fotografskog medija, napisao je 1972./73.:

“Dobro se sjećam kakvu su mi radost pričinite moje prve uspjele fotografije. Otkrio sam u njima stvari koje uopće nisam očekivao i čije sam postojanje mogao zahvaliti mehanizmu fotoaparata, objektivu ili kemikalijama. To mi je dalo lažan osjećaj snage. Nakon nekog vremena čovjek zaboravi koliko duguje fotoaparatu; čini mu se da je sam za sve zaslužan, ali to završi tako da gleda na mogućnosti fotoaparata samo još s obzirom na njihovu uspješnost.”¹⁶

Promišljanje o mediju koji umjetnik koristi općenito je bilo odlučujuće pitanje toga razdoblja, i to ne samo za fotografiju. Pritom se manje pažnje poklanjalo formalnim mogućnostima pojedinih umjetničkih medija, a više njihovim sociološkim uvjetovanostima i učincima. U fotografiji je uslijed toga došlo do prvog intenzivnog umjetničkog bavljenja 'neumjetničkim' proizvodima, masovnim slikama koje određuju svakodnevni život i načinom na koji one na nas djeluju.

Takve analize medija bile su u žarištu rada konceptualnih umjetnika kojima fotografija nije služila kao sredstvo oblikovanja, već kao predmet i oruđe njihovih idejnih koncepata. Savršeno rukovanje medijem bilo je jednako nezanimljivo kao i njegova osjetilna privlačnost. Koncept i metoda rada često su se mogli zaključiti samo iz kombinacije fotografija i pripadajućih tekstova. Tema rasprave nisu bile samo tehnike, formalne i materijalne mogućnosti fotografije, odnosno daljnji razvoj problematike koja je načeta u međuratnom razdoblju. Glavno tržište istraživanja bilo je pitanje percepcije stvarnosti i njezina transformacija pomoću tehnološkog medija. Za to je pitanje odnos fotografije prema stvarnosti bio, doduše, važno polazište, ali rezultati eksperimenata, odnosno fotografije koje su trebale izraziti koncept, često nisu prikazivali nikakve predmete. Tako je John Hilliard istražio opseg varijacije bijele boje kakva se pojavljuje na fotografijama u boji: rezultat je bio niz različito toniranih, monokromnih četvrtastih površina. (*12 Representations of White*, 1972.)

Dok je Hilliard doista fotografirao bijele površine kako bi dokazao promjenjivost boje ovisno o proizvođaču filmskog materijala i razvijaju, crna i bijela boja u djelu *Verification I* Uga Mulasa izražavaju gestu odbijanja:

“Postoje mnogi načini krivotvorenja stvarnosti. A budući da je fotografija vezana uz razvoj industrije, osobito fotoindustrije, taj posao poprima alarmantne dimenzije. [...] Reagirajući na tu situaciju, uzeo sam novu ulogu filma i razvio je, a da je nisam prethodno osvijetlio. [...] Poanta je u tome da tih 36 snimaka, koje fotografija uvijek koristi, ovaj put nije bilo uopće iskorišteno. Neosvijetljeni, ti su snimci predstavljali 36 izgubljenih mogućnosti ili bolje rečeno: 36 odbačenih mogućnosti. [...] Nijedna slika nije bila fiksirana zato što nikakva svjetlost nije pala na površinu. Svjetlosti je bio izložen samo mali komadić filma koji obično viri iz rola.”¹⁷

Nikolaus Kolišus, čiji radovi s dijapozitivima u boji predstavljaju daljnji razvoj takvih misaonih procesa u obliku prostornog proširenja, i u teoriji se pozabavio tom težnjom (ili prisilom?) metode istraživanja k apstrakciji:

“Ako se želim koncentrirati na ulogu medija u transformaciji stvarnosti putem fotografije, čini mi se bitnim odustati od iluzionističkih, piktoralnih motiva koji se bez

daljnega mogu poistovjetiti sa svojim 'predloškom'. Služim se fotografskim procesima, aparaturnama i materijalima kako bih došao do zaključaka o njihovoj funkciji i djelovanju. [...] i objektivnost fotografske slike u smislu vjernosti preslike isprva [je] jedva nešto više od puke konvencije o upotrebi medijskih svojstava fotografije. Koristeći ta svojstva neovisno o njihovoj konvencionalnoj primjeni (što znači i da ne shvaćam svoje radove kao 'otudjenje'), nastojim pokazati njihove značajke s obzirom na mehanizme percepcije.”¹⁸

Kolišusov rad *yellow + magenta + cyan* (1982.) obuhvaća 30 ektakroma koji su ovlašt, bez okvira, pričvršćeni na zid u nizovima. Komentar umjetnika uz ovaj rad je sljedeći: “1 paket dijapozitiva za svaki sloj, 10 isječaka za lijepe, vrijedne trenutke Vašega života. 'Za snimanje fotografija u prirodnim bojama’”.¹⁹

Ova imitacija reklamnog teksta fotoindustrije otkriva dvoznačnost umjetnikova rada: tu se preispituju ustaljeni načini upotrebe fotografije, njezina funkcija u očuvanju 'lijepih' trenutaka u životu potrošača, vjera u prirodnu presliku boja pomoću tehnološkog medija. S druge strane, fotografija se očito tematizira kao 'materijal': njezine 'osnovne boje' i njezina prozračna, sjajna struktura, koju dodatno naglašava serijski način prikazivanja. Kolišus ne odbacuje samo iluzionističku, piktoralnu temu, on odbacuje svaku formu kompozicije unutar pojedinih 'dijapozitiva' i time podsjeća - zanjelo ne slučajno - na takozvane 'posljednje' slike Aleksandra Rodčenka, koje također prikazuju ulazak apstraktne kompozicije u monokromiju: *Čisto crveno, Čisto žuto i Čisto plavo* (1922.). Dok se kod Rodčenka radilo o krajnjoj konzekvenciji bavljenja čistom bojom, za Kolišusa monokromne površine označavaju nužan korak s obzirom na osnovna svojstva njegova materijala, u ovom slučaju dijapozitiva. Možda ni John Hilliard nije slučajno demonstrirao svoja promišljanja na temu “predstavljanja boje pomoću fotomaterijala” na bijeloj kao neboji, već itekako svjestan činjenice da je slika Kazimira Maleviča *Bijelo na bijelome* (1918.) obilježila konačan raskid s reprezentativnom i referencijalnom zadaćom slikarstva.

4. SVJETLOST UMJESTO PIGMENTA, FOTOPAPIR UMJESTO PLATNA

Kao i u slikarstvu, tako su i u fotografiji ta 'posljednja', monokromna rješenja, nenadmašiva po svojoj snazi i čistoći, bila istinska krajnja točka. Danas mladi fotografi mogu daleko manje dogmatski postupati s medijem, a da mu ipak ne prilaze naivno. Uz mogućnosti eklektičkog pristupa u slikarstvu, kiparstvu te predmetnoj i konceptualnoj umjetnosti prošlog desetljeća, i fotografiji danas stoji na raspolaganju gotovo nepregledno širok manevarski prostor. Fotografije su - u kontekstu umjetnosti - ponovno oslobođene svoje primarne funkcije nosilaca jednoznačnih poruka. Kritika medija kreće se drugim putovima, na primjer kombinirajući sve savršeniju tehnologiju s 'primitivnim' sredstvima (kao što to čini Adam Füss sa svojim *pinhole* snimcima) ili dovodeći u pitanje samo kritičko stajalište, kao u slučaju Patricke Tosanija:

“Danas radiati s medijima ili o medijima znači neizbježno biti njihov suučesnik. Ne mogu vjerovati da može postojati bilo kakva kritička dimenzija dok vlada takvo formalno suučesništvo.”²⁰

Gottfried Jäger, teoretičar i praktičar generativne fotografije u razdoblju oko 1960. godine i poslije, smatra taj razvoj neprekinutim procesom, a današnje rezultate sintezom istraživanja posljednjih desetljeća.

“Taj novi razvoj može se također primijetiti u djelima bespredmetne fotografije, koja se nadovezuje na dostignuća šezdesetih i sedamdesetih godina. Ona raščlanjuje fotoprocen na njegove najneznatnije djele i na taj način stvara jedinstvene slike. Nakon prve generacije 'generativaca' slijedila je nova, koja svoje slike više ne određuje matematički i geometrijski, već se igra materijalom i njegovim specifičnim svojstvima. Ona traži nejasno svjetlucanje i prelijevanje boja srebrnastog kristala na površini papira. Ona prepoznaje glatke, reflektirajuće, nape-te forme fotografskih filmova i folija, prostorne i tjelesne, te bogatstvo slika skriveno u unutrašnjosti procesa.”²¹

I doista, danas je nemoguće zamisliti umjetničku fotografiju bez kritičke refleksije šezdesetih i sedamdesetih godina: ona je fotografijama dala samopouzdanje i omogućila im da svoj medij konačno smatraju ravnopravnim u odnosu na druge žanrove, a time se proširio krug onih koji se bave medijem i njegovim mogućnostima, možda ne isključivo, ali ipak intenzivno. Ipak, čini mi

se da se najnovija fotografija nadovezuje i referira na foto-teoretičare međuratnog razdoblja prvenstveno u ostvarenju njihovih utopističkih težnji, kao i u zanimanju za slikarstvo.

Tako najnoviji rad Ines Lombardi, koji se sastoji od nekolicine monokromnih sivih površina u različitim stupnjevima tamnoga/svijetloga, više podsjeća na razne primjere crnog monokromnog slikarstva posljednjih desetljeća, nego na geometrijsko-apstraktne kompozicije 'generativne' fotografije nastale oko 1960. godine. A izrazito 'svijetleći' fotografski materijal s metalnim premazom djeluje kao ilustracija zaključka Moholy-Nagyja iz 1927. godine:

"Fotografski je postupak bez presešana s obzirom na dosad poznata optička sredstva izražavanja. Također su bez presešana njegovi rezultati, ondje gdje se oslanja na vlastite mogućnosti. Već samo beskrajno fino stupnjevanje varijacija svijetloga i tamnoga, koje oblikuju fenomen svjetlosti u blistavosti koja djeluje gotovo nestvarno, dostajalo bi za uvođenje novog viđenja ili optičke učinkovitosti."²²

I sljedeća tvrdnja Moholy-Nagyja: "Najveće obećanje za budućnost sastoji se u ovladavanju fotogramom u boji",²³ mogla bi se smatrati dokazanom u radu jednog suvremenika: to su *Dégradés* Jamesa Wellinga. Te površine, nastale bez fotoaparata i s minimalnim prelazima između boja, iznova prizivaju usporedbu fotografije i slikarstva - ali ovaj put fotografija nije prisiljena dokazivati svoju 'ravnopravnost'. 'Siromaštvo', odnosno nesupstancijalnost fotografske površine, nedostatak materijalne gustoće, sjaj i prividna prozornost svojstva su fotografije koja je razlikuju od slikarstva, rezultirajući *drugacijim*, ali jednako autonomnim i nepredmetnim slikovnim dostignućima. Na neki način fotografija čak uspijeva dovesti do krajnosti težnje u kojima i slikarstvo nailazi na granice: na primjer, tendenciju k 'anonimnosti' nanosa boje ili glatkoću i plošnost slike koja nastoji odbaciti svako sjećanje na svoju izvornu referencijalnu funkciju. Drugim riječima: "Manualno slikarstvo postaje strojno slikarstvo."²⁴

S obzirom na odnos prema suvremenom slikarstvu, s radovima Jamesa Wellinga mogu se usporediti oni Christiane Richtera, iako se tu radi o fotografijama snimljenima pomoću fotoaparata. Ona fotografira obojene površine i obojenu svjetlost s različitim vremenima osvijetljenja. Zatim pušta da je nadahnu ponekad nepredvidivi rezul-

tati tih eksperimenata te se njima služi "kao drugi umjetnici svojim pigmentima, skicama, izvorima",²⁵ sastavljajući sliku kao 'konačan proizvod' iz različitih osvijetljenja.

"I u tim su slikama sadržane sve mogućnosti sjećanja kojima medij raspolaže [...] Fotografirane obojene površine, isječci slika stvarnosti, koje prepoznamo po njihovoj zrnatoj strukturi, po padu svjetlosti, a u nekim slučajevima i po fragmentima izvanjske stvarnosti. U njima pronalazimo odluke koje ovise o upotrebi aparata i o mogućnostima koje su svojstvene filmu u boji: mutni kraj filmske vrpce koji se prelijeva iz crnoga, preko crvenog i žutog u čisto, prazno bijelo. Vidimo obojene površine koje nastaju u procesu osvijetljavanja papira pomoću kontrole vremena osvijetljenja, pri čemu nijansu boje određuje vremenski faktor."²⁶

Niti kod Wellinga niti kod Richtera čiste obojene površine ukazuju samo na svjetlost kao polazište i na apstraktno slikarstvo kao referencijalni okvir. To vrijedi, iako na sasvim drugi način, i za Andresa Serrana koji - uz pomoć fotoaparata, kao i Christiane Richter - upotrebljava medij na 'slikarski' način:

"Želio sam upotrijebiti fotografiju onako kako slikar upotrebljava svoje platno i izbjeći bavljenje tradicionalnim fotografskim problemima kao što su prostor ili perspektiva. Te apstraktne serije još uvijek su inscenirane, ali je razlika između predmeta i pozadine često ukinuta."²⁷

Tako Andres Serrano komentira svoj način rada od 1986. godine, kada je prešao s insceniranih isječaka stvarnosti na apstraktnije kompozicije. Međutim, čak ni u njegovim 'najgeometričnijim' kompozicijama obojene površine ne treba čitati isključivo kao takve: u onoj naslovljenoj *Milk, Blood* (1986.), koja se sastoji samo od bijelog i crvenog polja s tamnom crtom između njih, već sam opis upotrijebljenih materijala budi čitav niz asocijacija. Serrano te reference, koje sa sobom donosi upotreba "tjelesnih tekućina", kako ih on sam naziva, smatra "vizualno i simbolički nabijenima značenjem"²⁸ i tu činjenicu ni u jednom trenutku ne ispušta iz vida. Upravo zbog toga čini se na prvi pogled zapanjujućim to što su "mnogi među njegovim najnovijim radovima potpuno apstraktni, iako u različitim 'stilovima' - minimalistički, geometrijski, monokromni ili ekspresionistički".²⁹

5. ŠIFRIRANJE APSTRAKTNIH FORMI

"Serrano želi stvarati 'slikarstvo' pomoću fotografije, ali ne uobičajenim metodama oponašanja efekata boje, već suprotstavljajući se svakom iluzionizmu koji se konvencionalno povezuje s fotografijom. Na primjer, na monokromnim slikama mogu se razaznati okviri, tako da su slike vidljivo 'inscenirane'. Međutim, ukinut je razmak između objekta i pozadine - a do određenog stupnja i onaj između forme i sadržaja. Ta nepredmetna apstrakcija monokroma, koja podsjeća na *hard-edge* slikarstvo, nešto je manje stroga u 'ekspresionističkim' komadima, kao što je *Blood Stream*. Oni, doduše, djeluju kao konvencionalne lirske apstrakcije, ali su zapravo 'action photos'. Slike se proizvode prolivanjem krvi."³⁰ (Lucy R. Lippard)

Isto vrijedi i za rad *Ejaculates in Trajectory*, koji pak prije podsjeća na dinamiku apstraktnih svjetlosnih objekata op-arta. Nešto drugo nalazimo u seriji *Red River* (1989.), koja podsjeća na apstraktni ekspresionizam i ponekad stvara gotovo skulpturalne strukture. Njezin stvarni predložak - ulošci za menstruaciju - može, međutim, očekivati još manju društvenu prihvaćenost od drugih 'odbojnih' materijala koje koristi Serrano. Kod njega su materijalne i apstraktne forme - i jedne i druge šifrirane pomoću društvene konvencije, odnosno veza s poviješću umjetnosti - dovedene u istančan međusobni odnos. Ekstremnim uvećanjem, kao i gubitkom prostornih odnosa i površinskih struktura, tjelesne tekućine u znatnoj mjeri odbacuju svoju tjelesnost, a time i svoju vizualnu i simboličku obilježnost, a razne apstraktne 'formule' nabijaju se značenjem kroz te ostatke referencija na stvarnost.

Na sličan se način i fotogrami Adama Füssa razlikuju od nekadašnjih fotografija načinjenih bez fotoaparata. On osvijetljava fotoosjetljivi papir koji leži u razvijaču, uz pomoć bljeskalice, snimajući pokret vode u kapljicama koje padaju. Jedan se kritičar žali da se te slike teško može nazvati pokušajem

"...stvaranja koncepta svijeta i upotrebe fotografije kao oruđa za istraživanje. [...] Kod Füssa je svaka slika slikarska. Čini se da je stvarna referenca tih slika apstraktno slikarstvo, a ne prirodni procesi. To su art-slike: kapljice koje padaju slučajne su koliko i ironične apstrakcije Gerharda Richtera, dok mjehurići posjeduju znanost

referencu nadrealizma Petera Nagya; ukratko, čini se da te odviše rafinirane slike zapravo govore o aktualnoj umjetničkoj sceni, podsjećajući na njezine igre oko pronalazačenja mjesta u povijesti i ironične aluzije na stilove. [...]”³¹

Ali zašto bi upravo fotografija bila isključena iz svega toga? Ako se fotografija više ne može odvojiti od slikarstva, onda mora vrijediti i obrnuto. Svijet slika danas se više ne može zatvarati u rezervate. Svaki zahtjev za autonomijom, za bezreferencijalnošću u konvencionalnom smislu, podrazumijeva i obvezu međusobnih odnosa unutar istog sustava znakova.

6. FOTOGRAFIJA KAO OBJEKT

Peter Weibel u jednom je tekstu o fotografijama Herwiga Kempingera utvrdio da se u doba televizije statički tehnički medij proizvodnje slika može proširiti u treću dimenziju promjenom percepcije:

“U orbitalnom pogledu satelitskog oka kontinenti postaju keksi, oceani bare, a Zemljina kugla točka na tele-zaslону svemira. U tele-prostoru elektronskog društva, gdje mogu biti i ondje gdje nisam, ili to barem mogu moj glas i moja slika, raspala se čak i najčvršća i najsupstancialnija točka mojeg doživljaja prostora: moje tijelo. Tele-prostor je nematerijalan prostor, a njegova je jezgra simulacija. [...] Prema tome, ako prostor ionako više ne postoji, osim možda kao dvodimenzionalan zaslon sličan radarskome, onda i fotografija može u crnom prostoru površine stvarati i smještati skulpture kao podmornice. [...] Lebdeći dijelovi i ekstremni položaji koji na besramno zaigran način krše zakone gravitacije stvaraju ekvilibrističke situacije koje u stvarnosti nisu moguće. S prostorom je implodiralo i mjerilo. [...] U fotografiji [...] mjerilo više ne igra nikakvu ulogu. Minijaturno ili monumentalno, na fotografiji sve ima iste mjere.”³²

U međuvremenu su Kempingerove fotografije odbacile i posljednje moguće asocijacije na tradicionalnu skulpturu, odnosno njezinu presliku. Slično kao i kod Wellinga ili Richterove, čini se da se tu manifestira samo još više svjetlosti - ali još uvijek s evokacijama prostora na granici nematerijalnosti. Kao i većina fotografija okupljenih na ovoj izložbi, Kempingerovi radovi zane-maruju mjerilo, ali ne i format u kojemu ih treba predstaviti. Za razliku od tradicionalne, dakle referencijalne ili narativne foto-

grafije, koja se može držati u ruci i 'čitati', Kempingerove fotografije u malom formatu nemaju smisla. To su zidne slike. Sličan je princip usvojio i Patrick Tosani koji, između ostalog, radi i s promjenom mjerila između stvarnosnog 'predložka' i fotografske preslike:

“Slika je fragmentarno viđenje objekta i također je - više nego ikada prije - sama po sebi objekt. Slika koja visi na zidu preispituje ravnomjernost površine, a svojim protezanjem i ravnotežu prostorije u kojoj je smještena.”³³

7. SABLAST SADRŽAJA

Nepredmetne fotografije suvremenih umjetnika sadrže malo aluzija izvan konteksta medijâ i umjetnosti. Za razliku od 'vizualizma' jednog Andreasa Müller-Pohlea, koji svoje fotografije naziva “odstupanjima od realizma”³⁴ i kojega valja smjestiti među sljedbenike Siskindovih fotografskih ekvivalenata, one ne zamjenjuju izvanjsku referencu unutrašnjom, niti se pozivaju na transcendentalizam ili misticizam. Ali ni tu nije moguće razdvojiti novo shvaćanje fotografske slike od novog načina ocjenjivanja umjetničkih objekata na današnjoj umjetničkoj sceni.

“Ako govorimo o sadržaju kao o nečemu što je svojstveno umjetničkom djelu, onda se postavljamo iznad značenja koje objekt ima kao predmet razmjene u stvarnome svijetu, odnosno u društvu, i zamjenjujemo ga svim mogućim imaginarnim konstrukcijama.”³⁵ (Allan McCollum)

McCollumovi *Perpetual Photos* zasnivaju se na fotografijama televizijskih emisija u kojima na zidovima vise slike. “Platna u pozadini još pokazuju ostatke struktura slikovnog identiteta, ali se ti ostaci ne mogu konkretizirati. Te rudimentarne slike fokusiraju se na foto-predložku i zatim uvećavaju.”³⁶ Takav *Perpetual Photo*, uramljen i otisnut kao unikat (s fotografijom izvornog prizora na poledini), “ponovno uspostavlja identitet slike, iako ne poznaje njezin izvorni estetski i sadržajni oblik. [...] Istodobno se dvostrukom primjenom mehaničkih medija reprodukcije intenzivira redukcija umjetničke aktivnosti na jedan radni koncept koji nije smješten u rezervat slobode od društvenih konvencija, već se odnosi prema radu kao učinkovitost, čija se društvena relevantnost zasniva na potvrdi naslijeđenih struktura moći.”³⁷

Odnos moći prema procesu nastanka slika također je jedna od glavnih tema filozofije fotografije koju je 1983. godine koncipirao Vilém Flusser: “Fotoaparati je programiran da proizvodi fotografije i svaka je fotografija ostvarenje jedne od mogućnosti koje su sadržane u njegovu programu.”³⁸ Pojednostavljeno rečeno, program je izradila fotoindustrija, koju su pak 'programirale' društvene strukture moći.

“Razvoj fotografije, od njezinih početaka do danas, proces je osvješćivanja pojma informacije: od vječite žudnje za novim koje se postiže uvijek istom metodom do zanimanja za sve novije metode.”³⁹ U osnovi, fotograf želji prikazati još nevidene sadržaje i ne traži ih ondje vani, u svijetu, jer svijet je za njega samo izlika za sadržaje koje će proizvesti, nego ih traži u mogućnostima koje su sadržane u aparatu. [...] Tu se radi o obratu vektora značenja: nisu stvarni značenje i označitelj, nego informacija i simbol, a taj obrat značenjskog vektora karakterističan je za sve što ima svojstva aparata i za post-industriju uopće.”⁴⁰

Allan McCollum izokrenuo je tradicionalni umjetnički put: umjesto stvaranja značenja u kreativnom procesu, on se okreće otkrivanju ili rekonstrukciji značenja u svijetu tehnoloških medija. U prvoj fazi televizija degradira ono značenjsko (sliku) u statusni simbol, koji zatim u McCollumovoj reprodukciji (koja se u Flusserovom fotografskom programu još ne pojavljuje i stoga je neočekivana) postaje novim predmetom istraživanja:

“Ponekad pronalazim sliku koja u pozadini ima sićušnu uramljenu sliku na zidu, k tome još i mutnu. Kada te malene, beznačajne zamrljane četverokute uvećavam na prirodnu veličinu - veličinu slike kakvu bismo kod kuće objesili na zid - ondje nema ničega, ili u najboljem slučaju postoji sablast umjetničkog djela, sablast sadržaja. Mislim da u toj mojoj gesti ima nešto parodije i nešto patetike. Pronaći granice na kojima popušta okvir slike, osloboditi osjećaje koje je reprezentacija nastojala zadržati pod kontrolom: ono što ovdje činim, to je neka vrsta sintetičkog ekspresionizma.”⁴¹

- * Tekst je prvi put objavljen u katalogu izložbe *Vom Verschwinden der Dinge aus der Fotografie*, ur. Monika Faber, Österreichisches Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst, Beč, 1991. Za potrebe prijevoda korišten je, ljubaznošću autorice i urednice, pretsak iz zbornika *Rethinking Photography I + II. Narration und neue Reduktion in der Fotografie / Narration and New Reduction in Photography*, (ur.) Ruth Horak, Fotohof edition / Forum Stadtpark, Graz, 2003.
- 1 ALVIN LANGDON COBRUN, Die Zukunft der bildmässigen Fotografie, cit. prema: WOLFGANG KEMP, Theorie der Fotografie II 1912-1945, München, 1979., 55 i dalje.
 - 2 HORSLEY HINTON, Die moderne Richtung, cit. prema: OTTO HOCHREITER i TIMM STARL, Der Zweite Eindruck. Bildbeigaben der "photographischen" Correspondenz 1864-1971 (katalog izložbe *Österreichisches Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst*), Beč, 1984., 59 i dalje.
 - 3 HANS WATZEK, Über das Künstlerische in der Photographie in Wien, cit. prema katalogu izložbe *Geschichte der Fotografie in Österreich*, sv. 2, Bad Ischl, 1983., 87 i dalje.
 - 4 HANS WATZEK (bilj. 3)
 - 5 ALVIN LANGDON COBRUN (bilj. 1)
 - 6 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, Malerei. Fotografie. Film, Neue Bauhausbücher, (ur.) Hans M. Wingler, Mainz i Berlin, 1967., 5.
 - 7 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, From Pigment to Light, cit. prema: *Photographers on Photography*, (ur.) Nathan Lyons, NJ, 1966., 74.
 - 8 ROLAND BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M., 1985., 14 i 126.
 - 9 JUTTA HÜLSWEIG-JOHNEN, Foto-Realismus, u katalogu izložbe: *Positionen experimenteller Fotografie*, Kunsthalle Bielefeld, 1986., 7.
 - 10 REGINE REFAUST, La conquête du monde par l'image, cit. prema: EDOARD JÄGER, Surrealistische Fotografie. Zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln, 1986., 12 i dalje. O raznim mogućnostima koje su nadrealistički slikari primjenjivali pri obradi negativa, usp.: MONIKA FABER, Das Innere der Sicht, katalog izložbe, Museum Moderner Kunst, Beč, 1989.
 - 11 JAROMÍR FUNKE, Vom Fotogramm zur Emotion, cit. prema: KEMP (bilj. 1), 253.
 - 12 JAROMÍR FUNKE (bilj. 11)
 - 13 AARON SISKIND, cit. prema: *Camera. Die 50er Jahre. Photographie und Texte*, (ur.) Allan Porter, München i Luzern, 1982., 149.
 - 14 MINOR WHITE, cit. prema: Allan Porter, (bilj. 10), 153.
 - 15 GOTTFRIED JÄGER, Fotogene Kunst. Von der experimentellen zur bildgebenden Fotografie, u katalogu izložbe: *Das Foto als autonomes Bild*, Kunsthalle Bielefeld, 1989., 38.
 - 16 UGO MULAS, Verifikationen (1972-73), cit. prema: KEMP, (bilj. 1), sv. 3, 211 i dalje.
 - 17 UGO MULAS (bilj. 16)
 - 18 NIKOLAUS KOLIUSIS, Raum - Zeit - Fotografie, u: *Gegen die Indifferenz der Fotografie. Die Bielefelder Symposien über Fotografie 1979-1985*, Bielefeld, 1986., 273.
 - 19 *Nikolaus Koliusis. Fotografie ist ausschnitt* (katalog izložbe), Stuttgart, 1983.
 - 20 PATRICK TOSANI, Things. An Interview with Jean-François Chevrier, u katalogu izložbe, Grenoble, 1991., 16 i dalje.
 - 21 GOTTFRIED JÄGER (bilj. 15), 44.
 - 22 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, Die beispiellose Fotografie (1927), cit. prema: KEMP (bilj. 1), 72.
 - 23 Cit. kao u bilj. 6, 147.
 - 24 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, Die Form, 1929, cit. prema: TOBIAS M. BARTHEL, Photographik, München, 1965., bez paginacije.
 - 25 KATHARINA HEGEWISCH, u katalogu izložbe: *art viva 89/90*, Lübeck, 1989., bez paginacije.
 - 26 CHRISTINE FRISINGHELLI, Die Rache der Erinnerung, u: *Camera Austria*, 29 (1989.), 27.
 - 27 PATRICK FINNEGAN, bearing the cross. Interview mit Andres Serrano, u: *contemporanea*, studeni 1990., 35.
 - 28 ANDRES SERRANO, cit. prema: LUCY R. LIPPARD, Andres Serrano: The Spirit and The Letter, u: *Art in America*, travanj 1990., 242.
 - 29 ANDRES SERRANO (bilj. 28)
 - 30 ANDRES SERRANO (bilj. 28)
 - 31 CHARLES HAGEN, Adam Füss. Massimo Audiello, u: *Artforum*, svibanj 1989., 154.
 - 32 PETER WEIBEL, u katalogu izložbe *Herwig Kempinger*, Österreichisches Fotoarchiv, Beč, 1987.
 - 33 PATRICK TOSANI, (bilj. 20), 17.
 - 34 ANDRES MÜLLER-POHLE, Visualismus - ein fotografisches Konzept, u: *Internationales Fotosymposium 1981, Schloß Mickeln bei Düsseldorf. Ist Fotografie Kunst? - Gehört Fotografie ins Museum?*, München, 1982., 35 i dalje.
 - 35 DAVID ROBBINS, The Camera Believes Everything, Stuttgart, 1989.; zbornik sadrži i intervju s McCollumom, 113 i dalje.
 - 36 ULRICH WILMES, u katalogu izložbe *McCollum. Perfect Vehicles*, Frankfurt/M., 1990., 36 i dalje.
 - 37 ULRICH WILMES (bilj. 36)
 - 38 VILÉM FLUSSER, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen, 1983., 21.
 - 39 VILÉM FLUSSER (bilj. 38), 41.
 - 40 VILÉM FLUSSER (bilj. 38), 27.
 - 41 MCCOLLUM (bilj. 36), 135.
- Monika Faber - povjesničarka umjetnosti i kustosica, živi i radi u Beču. Voditeljica zbirke fotografije u Albertini, Beč. Predaje na Sveučilištu u Beču. Priredila brojne izložbe i publikacije o fotografiji, uz ostalo *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie*, Albertina, Beč (2003.). Publikacije: *Das Auge und der Apparat*, Ostfildern-Ruit (2003.), Anton Josef Trcka 1893-1940, Beč (1999.), *Die Frau, wie du sie willst. Glamour, Kult und korrigierte Körper*, Beč (1998.).